

La Triangle comme tentative de canonisation de *Birth of a Nation*¹

L'entreprise *Birth of a Nation* (ci-après *Birth*) est, au départ, un énorme pari, esthétique, industriel, financier, national et international. Le film est hors norme, son financement est pour ainsi dire sauvage (pour ce qu'on en sait, par Harry E. Aitken et David Wark Griffith, pour moitié) et le film est sans doute au centre de la querelle entre Aitken et Mutual, qui ne distribuera pas le film². Son exploitation se fera à travers la société Epoch³ sur le mode du *road show* : organisation particulière d'une séance exceptionnelle, avec orchestre. Le *road show* s'oppose au *state rights* : ce dernier organise, sur la base d'un accord général, la projection d'un film sur la totalité d'un territoire (un état) pour une durée déterminée et au forfait. De ce point de vue aussi, *Birth* est le contraire d'un canon : il se veut en tous points exceptionnel⁴.

Le miracle est que ce film hors-norme va être un énorme « blockbuster » et va rapporter une petite fortune (assez vite dépensée) aux trois principaux intéressés (l'auteur de la pièce, l'auteur du film et le producteur)⁵ : c'est d'ailleurs ce qui intéresse, dans les années 50, Raymond Rohauer qui a bien vu que les frères Aitken avaient vécu presque toute leur vie sur le dos du film⁶, ou que du moins ils n'avaient cessé de l'exploiter. Et c'est sans doute sur cette base qu'Aitken et Griffith se lancent dans la nouvelle aventure, relative tant elle ressemble à Mutual, de la Triangle. En quoi consiste-t-elle ? Elle repose sur le rassemblement de trois talents (Griffith, Ince, Sennett), en raison de leur complémentarité en termes de contenu (drame, « western »⁷, slapstick), mais aussi en termes de format (les deux premiers doivent produire des longs métrages, quand le second continuera sur la voie du court-métrage). L'ambition est de produire deux longs métrages et deux courts métrages par semaine, soit un double programme hebdomadaire. Plus exactement, l'ambition est d'imposer aux exploitants de salle des programmes fixes (un long métrage « dramatique » et un court métrage comique par séance⁸) en lieu et place des pots pourris de courts métrages qui font jusqu'alors l'ordinaire des séances de cinéma. Les programmes de courts métrages ont le double avantage de pouvoir panacher en fonction du succès rencontré par les bandes (on retire celle qui ne plaît pas et on conserve celle qui plaît) et de pouvoir s'adresser à plusieurs fournisseurs simultanément. L'exploitant pouvait ainsi adapter son offre à la demande en limitant les risques : en cas de four, il pouvait rapidement trouver un autre court métrage le remplaçant avantageusement sans pour autant bouleverser sa programmation. Au sortir de la production de *Birth*, le projet d'Aitken⁹ est donc sans doute double. D'une part, en amont, lisser la

¹ Ce qui suit est le texte, retravaillé, d'une conférence qui aurait dû être donnée à Udine en mars 2010, mais qui n'a pu l'être pour des raisons ponctuelles. La matière fait partie du programme Cinémarchives, programme de recherche ANR Corpus 2007.

² On ne sait pas qui engage les hostilités : est-ce Aitken qui veut garder la distribution de *Birth* pour lui ou est-ce Freuler qui ne veut pas que Mutual s'en charge ? On ébauchera une autre hypothèse à la fin de cette présentation.

³ Les archives de cette société, ad hoc, fondée par Harry E. Aitken, ont disparu (de la circulation), sans doute après son rachat par Raymond Rohauer à Roy Aitken. Il subsiste un document Epoch, le livret publicitaire du film, dans les Harry and Roy Aitken Papers à la Wisconsin Historical Society (Scripts, box 9, miscellaneous).

⁴ Pour compliquer le tout, *Birth* est un savant mélange de *state rights* et de *road show*, combinant ainsi les deux systèmes d'exploitation qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre et dont on peut même penser qu'ils se renforcent l'un l'autre. C'est peut-être sur cette base que naît l'idée de la Triangle des « salles amirales » (*road show*) réputées tirer derrière elles un parc de salles sous contrat (*state rights*).

⁵ Louis B. Mayer a aussi flairé l'affaire et obtenu, pour 50 000 dollars, les droits d'exploitation du film pour la Nouvelle Angleterre (*state rights*), à l'exception de Boston qu'Aitken et Griffith se réservent pour le *road show*.

⁶ On sait que les trois initiateurs (Dixon, Griffith et Aitken) rêveront longtemps d'un remake (notamment sonore) du film sans toutefois y parvenir. En 1921, le film sera réédité, et les frères Aitken l'exploiteront ensuite dans tous les formats possibles (y compris familiaux).

⁷ Le terme, soit disant normé, n'existe pas encore pour désigner un ensemble de films. On trouve des appellations comme « Indian, Indian-Army, Mining ».

⁸ Il s'agit tout bonnement d'inventer la séance de cinéma telle que la deuxième moitié du XX^e siècle l'a connue, avec un long métrage et un avant-programme (actualités, ou documentaire, ou court-métrage de fiction). Or cette forme, qui n'est pas initiale, n'est pas évidente : elle mettra des années à s'imposer entre 1908 et 1918, et ce n'est pas la Triangle qui y réussira. La production de cette dernière, après avoir abondé dans le sens du « feature film », reviendra en 1917 à des formes plus économes du type 1 ou 2 bobines : l'échec de sa politique de distribution la contraindra à revoir son système de production.

⁹ On garde pour hypothèse que le projet est celui d'Aitken, qui « tire » l'ensemble. Mais il se pourrait tout aussi bien – on le verra un peu plus loin – que le projet soit celui de Griffith lui-même, ou de son équipe, ou plus largement encore de Griffith et d'Ince, Aitken ne produisant que la façade de l'ensemble en étant à New York pour veiller dans un premier temps à la collecte de fonds nécessaires à la production, et dans un deuxième à l'exploitation.

production (organiser les studios pour une production hebdomadaire normée à la fois en termes de quantité – deux longs métrages, deux courts métrages –, en termes de contenu - deux drames, deux comédies), mais aussi en termes de qualité (chaque type de film est supervisé par un spécialiste, Griffith, Ince ou Sennett). D'autre part en aval, constituer (sans acquisition) un parc stable de salles de cinéma proposant le programme Triangle. Le contrôle se ferait par contrat (l'exploitant s'engageant à ne louer que des films Triangle, la firme s'engageant en échange à les lui fournir chaque semaine). On peut comprendre à partir de là quelques points. Le discours sur l'amélioration du spectacle cinématographique vise moins directement les spectateurs (auxquels on s'adressera aussi par le biais du confort accru des salles) que les exploitants, sous la forme d'une promesse de gains supérieurs par l'attraction forte d'un public plus large. Garantir la qualité du spectacle (par l'engagement de «supervisors» reconnus et force publicité, et par la lettre d'information *Triangle plays*), c'est rassurer les exploitants et les inviter à signer un contrat (leur garantir l'exclusivité d'un spectacle de qualité fonde l'exclusivité du contrat avec la Triangle : ils ne peuvent pas louer à d'autres de films). Un autre élément de cette politique de mise en confiance des exploitants sera de jouer la carte des adolescents et des familles, avec deux axes : les « juveniles », films dramatico-comiques ayant pour acteurs principaux des enfants, des « kids », et, ce qui revient au même, des films ayant pour personnage central un groupe d'enfants (en pension, par exemple), mais aussi en reprenant cette idée déjà commune à l'époque que le cinéma est une forme agréable d'éducation. Ainsi, un des films supervisés par Griffith après *Birth*, *The Martyrs of the Alamo*, est présenté dans la publicité comme « educational » (on serait tenté de dire « edunational »). La vertu éducative du cinéma est une double garantie : le spectacle est utile (et non pas futile) et en quelque sorte nécessaire (tout le monde veut apprendre, le cinéma étant une école pour petits et grands). On remarquera ici que Triangle, dont les fondateurs sont des indépendants ayant combattu le Trust d'Edison, d'une part ne font que reprendre un de ses mots d'ordre (« un film enseigne en 45 minutes autant qu'un prof d'histoire en un mois »), et d'autre part ne visent qu'à établir l'équivalent de son empire¹⁰.

Les contre-modèles italien et mexicain :

Il y a un autre enjeu, présent dès *Birth* : il s'agit de convaincre les exploitants de salle que les grands succès peuvent être américains et non pas européens. Car c'est bien ce qui s'est passé dans les années précédentes : les grands succès commerciaux ont été réalisés par des productions européennes, françaises et italiennes, en raison de leur double aura de culture et de monumentalité (les Européens sont passés aux superproductions de type *Cabiria*, et cela draine les foules américaines). On peut donc penser que la conjonction de la guerre en Europe et du cinquantenaire de la fin de la guerre de Sécession a pu sembler favorable aux investisseurs pour développer un cinéma américain qui puisse supplanter le cinéma européen, à la fois sur le territoire américain et sur le territoire européen, c'est-à-dire pour l'époque, dans le monde entier. On ne peut peut-être pas affirmer que c'est là le programme de Griffith pour *Birth of a Nation*, mais il en assume certainement une grande part, dans ce mouvement que Richard Abel nomme très justement l'américanisation du cinéma¹¹ : le film doit être américain par son ampleur (Vachel Lindsay dirait sa « splendeur »), par son sujet et par sa forme (feature film). Il doit même être non pas seulement un spectacle américain, mais aussi et peut-être surtout une forme américaine de spectacle comme une sorte de nouvel opéra (encore le modèle *Cabiria* et la concurrence avec l'Italie), avec partition originale et grand orchestre pour chaque projection. L'ambition n'est sans doute pas seulement de supplanter le court métrage, ou de supplanter le long métrage européen : il s'agit vraisemblablement de supplanter les autres formes de spectacle, théâtre et opéra compris, avec en plus une leçon d'histoire nationale. Il faudrait donc peut-être pouvoir

¹⁰ Une des multiples raisons de l'échec de la Triangle est sans doute à chercher dans son manque d'originalité par rapport à ses concurrents, Mutual comprise. Cela étant dit, l'absence d'originalité ne signifie pas absence de qualité et de talent, notamment dans les films.

¹¹ Richard Abel, *Americanizing the movies and "movie-mad" audiences, 1910-1914*, University of California Press 2006.

penser ce film comme le rêve d'un hymne national pour une communion vespérale. Le film a souvent été accusé de racisme, et il est vrai qu'il n'en est pas dépourvu, dans la tonalité de l'époque¹² et par le propos d'ensemble (les Sudistes n'ont pas été vraiment battus, et les Noirs ne peuvent pas se conduire comme des Blancs responsables). Mais on a moins mis en avant son programme pacifiste (qui est aussi, ici, une forme de racisme : les Noirs n'ont pas de raison de se révolter) : en mettant l'accent sur la multiple déchirure qu'est la guerre civile : entre le Nord et le Sud, entre Blancs et Noirs, au sein même des familles entre parents et enfants, le film pointe les malheurs de la guerre en un temps où les Etats-Unis se demandent s'ils vont pouvoir rester en dehors du conflit qui a éclaté en Europe. Dans sa volonté de suturer les plaies de la Sécession, le film plaide aussi bien pour la non-intervention en Europe. Mais cela n'est pas sans limites : par rapport à la guerre civile « en soi », le film tient tout le temps à rester binaire et nettement favorable aux militaires, sous quelque forme que ce soit. Les militaires permettent plusieurs choses en même temps. Ils permettent d'une part des mouvements importants, spectaculaires, « cinématographiques » (ils participent de la splendeur), d'autre part ils incarnent la mise en scène (les mouvements coordonnés tactiques), et enfin ils canalisent la violence en montrant le caractère rassurant de troupes ordonnées (par opposition, montrée délibérément dans le film, avec les désordres civils « purs »). C'est d'ailleurs à se demander, tant le défilé cavalier du Klu Klux Klan est ordonné, filmé même un instant derrière des rangées légumières pour en souligner l'alignement parfaitement maintenu¹³, si ce n'est pas un véritable détachement militaire auquel on a fait endosser le costume du Klu Klux Klan¹⁴. S'ouvrent ici plusieurs pistes de réflexion possibles : la première est la censure de la guerre de Sécession par sa représentation cinématographique « lissée » (sur les plans politique, économique, militaire, moral et social), comme on vient de tenter de le montrer. La seconde est le remplacement des films « Civil War » par ce qu'on a convenu d'appeler le western, qui déplace sur les Indiens la violence civile tout en occupant approximativement la même période historique (le western aurait permis de suturer la guerre de Sécession). La troisième porte sur le déplacement vers le Mexique, qui s'y prête historiquement par les troubles qui provoquent et suivent le départ de Porfirio Diaz¹⁵ et maintiennent à la frontière américaine pendant de nombreuses années, une guerre civile crue : tout se passe comme si les Mexicains avaient hérité, dans le cinéma américain, de toute la sauvagerie d'une guerre civile¹⁶.

Le contre-modèle anglais :

Il se trouve que *Birth* a aussi un contre-modèle... anglais. On s'est beaucoup étendu, et à juste titre, sur le passage progressif du roman de Dixon au film de Griffith, en passant par la pièce de théâtre. Le livre a du succès : on en fait une pièce de théâtre et d'autant plus aisément qu'un des épisodes est la mort de Lincoln, profitable mise en abyme. La pièce de théâtre a du succès : on en fait un film. Mais la succession est moins simple qu'il n'y paraît. En 1911 (année de la chute du dictateur mexicain Diaz), la Kinemacolor Company of America se lance dans la réalisation d'une adaptation cinématographique de la pièce de Dixon, en couleurs. Le réalisateur est William Haddock, 25 000 dollars sont investis¹⁷ :

¹² Celle-ci dure un certain temps, puisque jusque sous Kennedy, les Etats-Unis sont ségrégationnistes. A ma connaissance, une étude du film reste à faire pour établir quand les personnages noirs sont interprétés par des Noirs et quand ils le sont par des Blancs grimés, à la fois pour des raisons cinématographiques (d'une part les acteurs noirs sont rares, par racisme, et d'autre part les figurants « professionnels » n'existent pas encore vraiment en 1915) et pour des raisons de censure (de racisme encore).

¹³ Cet ordre est lui aussi de nature raciste : les Noirs sont trublions et les Blancs ordonnateurs.

¹⁴ La Triangle développera dans un premier temps (fin 1915 – 1916) une collaboration avec l'armée qui fournit la monumentalité à la fois par les appareils (navires de guerre, par exemple) et par le nombre de figurants possibles.

¹⁵ Une autre piste, interne à celle-ci, pourrait porter sur le rôle attribué dans cette guerre civile à l'Eglise catholique ou aux catholiques par une industrie américaine comme le cinéma.

¹⁶ On lira avec intérêt et profit Drew Gilpin Faust, *This Republic of suffering. Death and the American Civil War*, Vintage Civil War Library, 2008, et ce qu'elle y montre, dans le prisme du traitement de la mort et des cadavres, de l'intrication des disparités et des conflits au sein de la société américaine et jusque dans chaque camp, la division étant en quelque sorte sans fin, et en conséquence l'effort pour les surmonter (la fameuse « république à travers la souffrance ») considérable.

¹⁷ *Birth* est réputé en avoir coûté 100 000, dont plus de la moitié réunie par Aitken. Voir notamment Richard Schickel, *D. W. Griffith and the Birth of Film*, Pavilion, 1984, p. 244, et Roy E. Aitken, Al P. Nelson, *The Birth of a Nation Story*, Denlinger 1965, p.58.

il s'agit d'enregistrer en couleurs les représentations d'une troupe en suivant son itinérance (la production cinématographique se coule ici sur la production théâtrale : ne pouvant tout enregistrer en une représentation, on suit la troupe de représentation en représentation pour en capter une scène ou un acte en s'économisant au moins pour partie le coût des costumes, des décors et des comédiens¹⁸). Le procédé, additif à deux couleurs, est anglais. Il a été mis au point à Brighton en 1906 par George Albert Smith, et lancé commercialement par Charles Urban en 1908¹⁹. Mais le film est abandonné avant la fin du tournage, la maison de production ayant exigé un étalonnage des différentes prises qui s'avère impossible. Ici, l'ambition est au moins quadruple : adapter au cinéma le grand œuvre de Dixon, le faire dans le format du « feature film », le faire en couleurs (en 1911) et donc sans teintage, et dans la foulée imposer un procédé anglais sur le marché américain. Quatre films seront réalisés aux Etats-Unis selon ce procédé anglais en 1911 et 1912, mais la compagnie cessera ses activités en 1914, toutes branches (anglaise et américaine) confondues. Griffith apparemment ne relève que trois des défis initiaux : adapter au cinéma, faire un « feature film », imposer une forme américaine sur le marché américain. Est-ce si sûr ? Certes *Birth* est, pour nous, en noir et blanc. Parce que comme tous les films de cette époque, le film a perdu, de copie en copie, ses teintages d'origine. Or ceux-ci étaient importants et à plus d'un titre. Ils étaient importants parce que le « feature film » entendait bien tirer parti des possibilités mécaniques de teintage dans une codification simple (ambre pour la lumière d'intérieur, bleu pour la nuit, rouge pour les couchers de soleil et les incendies...) ²⁰. Importants aussi parce que dès la conception du film, Griffith fait fond sur eux, notamment en jouant ambitieusement du nombre important de scènes de nuit se déroulant en extérieurs réels, soit pour la fête après la victoire du premier Bull Run (ombres chinoises sur feux de Bengale), soit pour les rassemblements secrets du Klu Klux Klan, ou en vastes intérieurs (comme pour le bal de la même célébration de Bull Run). Autrement dit, la couleur fait partie du projet esthétique et national de Griffith : il entend surmonter un des handicaps du cinéma par rapport au théâtre en jouant des extérieurs et de la nuit (tournage de jour pour le Klu Klux Klan ou de nuit pour la liesse populaire dans les rues après la victoire du premier Bull Run), et il entend barrer la route au procédé anglais en imposant une technique américaine. On en a en quelque sorte une confirmation dans la mise en scène des plans de nuit, où les ombres chinoises (c'est-à-dire en réalité l'emplacement et la nature des éclairages artificiels) sont délibérées pour un effet réaliste (la joie qui déborde sur la nuit) et pour un effet esthétique (silhouettes découpées sur un fond lumineux vif que le teintage va virer au rouge), en un temps où l'électricité n'arrive pas sur les tournages en extérieurs réels (d'où le recours aux feux de Bengale²¹).

Il ne faut pas perdre de vue non plus que l'Angleterre (dont le Kinemacolor est issu) n'est pas, pour les Etats-Unis, tout à fait étrangère à l'idée d'une part de guerre civile (qui couve toujours en Irlande), et d'autre part d'indépendance (c'est-à-dire d'unité nationale). C'est un point difficile, car entrer dans la Seconde guerre mondiale contre les Allemands, c'est d'une part se mettre à dos une partie importante de l'opinion américaine d'origine germanique, mais d'autre part les Irlandais dans la mesure où se serait se porter aux côtés des Anglais. Ce n'est sans doute pas pour rien qu'on voit fleurir dans la production cinématographique américaines des années dix des versions successives de *The Informer* (bien avant Ford) et des films sous la rubrique « Irish », à la fois comme célébration des origines et comme rappel de l'indépendance par rapport à l'Angleterre, mais aussi sans doute comme exorcisme, une nouvelle fois, des dangers de la guerre civile (aux Etats-Unis). De ce point de vue, l'Irlande est à

¹⁸ Source : *Silent Era* : <http://www.silentera.com/PSFL/data/B/BirthofaNation1915.html>

¹⁹ Source : *Wikipedia* : <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinemacolor>

²⁰ *Civilization*, en 1916, rival d'*Intolérance*, compte 16 nuances de teintages et tons combinés.

²¹ Là encore il faut imaginer la compétition avec le théâtre, avec à la fois des emprunts des techniques d'éclairage, comme l'ont bien montré Brewster et Jacobs, mais aussi une rivalité relancée – l'électricité a sans doute bénéficié aux théâtres avant de pouvoir être transportable ou utilisable sur les tournages en extérieur. D'où les solutions intermédiaires, autour de 1915, comme les feux de Bengale ou tout simplement les incendies de décor (arbres, maisons), dans une voie apparemment ouverte par Alfred Machin.

l'Angleterre ce que le Mexique est aux Etats-Unis : les producteurs de cinéma l'avaient compris, tout comme Churchill.

Le contraire du canon :

Rien de tout cela ne semble nous mettre sur la voie du canon, de la forme fixée pour servir de modèle. Rien pour l'instant non plus ne nous met sur la voie de la Triangle, en dehors de la participation personnelle d'Aitken aux deux entreprises. Et ce n'est pas *Intolérance* qui va nous remettre sur les rails : *Intolérance* est une reprise, sans suite, de l'entreprise *Birth* : un film à la fois exceptionnel et indépendant, puisque, produit et réalisé pendant le contrat à la Triangle, il est produit et réalisé en dehors de la Triangle car, justement, il n'entre pas dans le contrat, ni entre Griffith et Majestic (la maison de production d'Aitken), ni entre la Triangle et les salles de cinéma (qui n'ont pas dans leur programme standard la possibilité d'insérer une œuvre de la taille d'*Intolérance*). Ce film est le fils de *Birth* sur bien des points, y compris pour le rapport entre la guerre civile, déclinée cette fois au plan international (toute guerre est une guerre civile) et le pacifisme déclaré, le tout en accord avec la politique fédérale de l'époque (mettre fin à la guerre par la négociation, de façon à ne pas avoir à y entrer). La grande différence entre *Birth* et *Intolérance* (qui rivalise encore avec *Cabiria* pour les décors antiques et suit la leçon de *Birth* pour le décor moderne) est double : le premier (1915) est un début et un succès, le second (1916) est un échec et une impasse. Il y a donc à tout le moins un malentendu ou un écart : la Triangle entend passer à un programme hebdomadaire fondé sur des « feature films » avec en complément un film comique de 2 bobines, pendant que Griffith et Ince continuent de penser indépendance et « œuvre opératique » et que tous deux sont arc-boutés en 1916 pour produire, hors du système où ils sont « supervisors », deux films monumentaux, pacifistes... et concurrents. Il y a bien eu dans la tête de Griffith et d'Ince l'idée de canoniser *Birth* sous la forme d'*Intolérance* et de *Civilization*, c'est-à-dire d'un film-opéra universel²² qui s'imposerait au monde entier par sa forme (le film-opéra) et par son fond (le discours pacifiste) qui les transforme en grand messe. L'échec de ces deux films tient certainement à leur anachronie puisqu'ils arrivent sur le marché peu de temps avant l'entrée des Etats-Unis dans le conflit, mais aussi en raison de leur universalisme²³ (la censure de 1915-1916 interdit de désigner directement les méchants, de sorte que c'est en même temps tout le monde et personne qui est concerné), et surtout de leur logistique très lourde (plus de cinq bobines, orchestre requis pour la représentation...). Je ne sous-estime toutefois pas dans cette visée la part de l'impérialisme américain à travers la volonté de servir à la fois un discours nationaliste (ne pas entrer dans la guerre) et un développement mondial de l'industrie cinématographique américaine.

La Triangle comme tentative de canonisation :

Il n'en reste pas moins que c'est bien en utilisant le succès et l'argent du succès de *Birth*, hors Mutual, qu'Aitken lance l'opération Triangle à l'été 1915, opération qui comprend nos trois mousquetaires (Griffith, Ince et Sennett), mais aussi la totalité de leurs équipes respectives (réalisateurs, acteurs, directeurs de la photographie, scénaristes, managers), leurs studios respectifs (avec le label qui y correspond : Fine Arts pour Griffith, Kay Bee pour Ince et Keystone pour Sennett), à quoi il faut encore ajouter Douglas Fairbanks en nouvelle star emblématique de la nouvelle entreprise. L'objectif

²² Contrairement à *Birth*, ni *Intolérance* ni *Civilization* ne se réclament d'une forte américanité dans l'histoire racontée, au contraire : *Intolérance* entend brasser tous les âges et l'Europe avec les Etats-Unis. Quant à *Civilization* c'est une utopie où le roi guerrier se situe quelque part entre la Mittel Europa et les Etats-Unis déguisés.

²³ Soit le contraire de *Birth*, explicitement centré sur les difficultés de la Reconstruction. Etant très abstraits (nulle force précise représentée, d'un côté comme de l'autre), *Intolérance* et *Civilization* sont des films hautement allégoriques, les personnages n'incarnant qu'une valeur (la paix, la guerre...). Contrairement à *Birth*, ils se veulent tout deux d'une actualité brûlante (revenir à la paix) dans un discours sans lieu ni âge, alors que *Birth* parle à la fois, pour le cinquantenaire de la fin de la guerre, de la Sécession, de la Reconstruction, des troubles au Mexique et de la guerre de 14.

est une production hebdomadaire régulière, « de qualité supérieure » par le concours de scénaristes productifs, de réalisateurs fiables et d'acteurs de talent et de renom²⁴. Et c'est bien aussi parce que chacun vient avec sa troupe constituée que la régularité de la production est, à cette échelle, envisageable. A ce titre, la fameuse « méthode Ince », qui a consisté à rationaliser la production, ou du moins à la lisser en respectant les étapes nécessaires dans la complexité du processus de fabrication, ne vaut que parce que le « supervisor » doit déléguer à plusieurs équipes la réalisation (on dit encore « produced » pour « directed ») de films simultanés, tournés souvent hors du studio, dans les collines environnantes ou dans les rues de la ville, tout en garantissant (c'est son rôle) la qualité du produit fini. En associant Griffith et Ince, Aitken et ses partenaires pensent peut-être canaliser l'invention scénique de l'un par la clarté méthodique de l'autre²⁵. Début de canonisation ? On trouve en 1915-1916 autour de Griffith pour la marque Fine Arts, par exemple, les frères Franklin, Christy Cabanne, John Emerson, Paul Powell, Lloyd Ingraham comme réalisateurs, les sœurs Gish, Talmadge et Marsh comme actrices, Anita Loos ou Frank Woods comme scénaristes²⁶. Le système ne peut fonctionner qu'avec des talents, et qu'avec des talents fiables à même d'assurer le rythme et la qualité de la production. Et ces équipes, ou du moins ces regroupements, variables de film en film, se sont constitués au moment de la préparation et de la réalisation de *Birth*, dont ils ont assuré la réussite technique et artistique d'abord, commerciale ensuite. De ce point de vue, la Triangle est historiquement une fenêtre en trompe l'œil dans la mesure où son étude masque encore pour l'instant l'organisation effective des trois « marques » Fine Arts, Kay Bee et Sennett et que les talents en question (scénaristes, réalisateurs, acteurs, pour ne prendre que le plus commun, mais il faudrait y ajouter les directeurs de la photo et à partir de 1917 les directeurs artistiques) restent aujourd'hui encore indéfinis, en ce sens qu'on n'a que très peu étudié sérieusement leurs qualités, leur inventivité, bref leur talent particulier (je pense ici particulièrement aux acteurs-réalisateurs comme Hart, ou Borzage). Un des éléments de la canonisation est donc en germe dans Mutual même et se retrouve intact dans Triangle : des équipes constituées de talents complémentaires à même d'assurer de façon autonome la réalisation d'un produit de qualité, avec un chef de produit (le supervisor), des scénaristes et des directeurs artistiques, des réalisateurs-acteurs, intégrés dans une chaîne de travail (mise en forme par les équipes d'Ince) en maîtrise de l'outil de production (studios à l'Ouest, labos à l'Est)²⁷. On n'a encore qu'une faible idée du degré d'organisation que tout cela demandait, mais deux types de documents en témoignent : les « continuity scripts » qui détaille, scène par scène, ce que le producteur attend à l'image, et les bilans financiers film par film où sont listés et détaillés tous les postes de travail du film pour établir le coût global et le coût de revient par pied de pellicule²⁸. Et il semble bien que la constitution de ces équipes soit passée par la réalisation du gigantesque *Birth of a Nation* qui a permis de repérer et de fédérer les talents. Mais il y a plus étonnant.

²⁴ En ces années-là, la distinction entre acteur et réalisateur est encore faible ou variable : la réalisation est souvent confiée à l'acteur principal ou le réalisateur ne dédaigne pas interpréter un rôle dans le film qu'il dirige. C'est le cas pour Fatty Roscoe Arbuckle, Syd Chaplin, Frank Borzage, W.S. Hart...

²⁵ On dit souvent qu'Ince avait recours au continuity script où tout était consigné avant tournage, alors que Griffith préférait, comme Sennett, les répétitions sur le plateau. Cela n'est pas impossible, mais demanderait à être précisé de trois façons. Tout d'abord il faudrait comparer le comparable (soit les films réellement mis en scène par l'un et l'autre). Ensuite, il faudrait comparer deux continuity scripts mis en œuvre par l'un et l'autre. Enfin, on sait que Griffith aimait à mettre en scène les mouvements de foule, qu'il est impossible de régler avec un continuity script de l'époque, et qu'il faudrait alors comparer avec des mouvements similaires chez Ince.

²⁶ Je remercie ici Loïc Arteaga qui a fait un travail remarquable de croisement des données pour établir le « profil » de chacune des marques fondatrices de la Triangle : Fine Arts, Kay Bee et Keystone.

²⁷ Griffith, Ince et Sennett sont incontestablement « passés » à la Triangle avec leurs équipes. Mais ce passage ne s'est pas fait non plus de façon monolithique et certains talents ont préféré ne pas tenter l'aventure : il faut donc tenir compte d'une part des équipes qui restent constituées et d'autre part des talents qui ne suivent pas le mouvement. Pour exemple, on peut citer Jay Hunt (scénariste, acteur et réalisateur) ou Richard V. Spencer (scénariste) que l'on ne retrouve pas à la Triangle après sa constitution.

²⁸ On est ici loin des légendes de gabegie financière généralement attachées à la Triangle. Ces bilans comportent notamment à la fin, sur une ligne spécifique, le cachet de l'acteur principal, pour une étude qui reste à faire.

Si l'on suit Paul Spehr et Ben Brewster²⁹ dans leur relevé des grands livres (« ledgers ») de Reliance, Majestic et Fine Arts, on voit que la production Reliance-Majestic prend un tournant marqué en avril 1915. Soit des semaines avant l'accord officiel, qui survient le 25 juillet à La Junta (Colorado), entre Aitken et les trois « supervisors ». A partir du 17 avril 1915, le studio de Sunset Boulevard met en production des films sous la marque Fine Arts, tout en continuant à produire sous les marques Reliance et Majestic pour Mutual, comme par exemple *The Wolf Man* (Reliance pour Mutual), sorti le 9 septembre et mis en production le 15 mai. Or le 17 avril, entre en production le film de Raoul Walsh, *Pillars of Society*, qui est l'adaptation d'une pièce d'Ibsen, mais dont la diffusion par la Triangle devra attendre le 27 août 1916³⁰. Le 21 avril c'est le tour d'*Old Heidelberg*, du fidèle John Emerson, avec Wallace Reid et Dorothy Gish (on retrouve également Raymond West et Erich von Stroheim), adaptation du roman de Wilhelm Meyer-Förster (1903) : le film est diffusé le 14 novembre dans le second programme Triangle. Le 8 mai, c'est *The Martyrs of the Alamo* qui est mis en production, distribué le 21 novembre, le 15 mai on lance *Souls Triumphant* (et *The Wolf Man* qui n'entrera pas dans le programme Triangle), réalisé par John B. O'Brien avec Lilian Gish et Spottiswoode Aitken³¹. Le 12 juin, lancement du tournage de *The Americano*, avec Fairbanks. Le 19 juin est lancée la production de *Sable Llorcha*, réalisé par Lloyd Ingraham, sur un scénario de Cecil B. Clapp à partir du roman de Horace Hazeltine, avec une partition musicale de Joseph Carl Breil, et le film sera diffusé le 28 novembre. Le 10 juillet, à deux semaines de l'accord initial Triangle, Fine Arts commence le tournage de *The Lily and the Rose*, avec Lilian Gish, qui sera distribué le 12 décembre, et *The Lamb*, avec Douglas Fairbanks, qui sera projeté lors du premier programme public le 7 novembre 1915³². Le 24 juillet, c'est au tour de *The Flying Torpedo* (diff. 12 mars 1916)³³. Puis la production prend un tour plus régulier et plus soutenu : 14 août, *The Penitentes* (diff. 26 décembre)³⁴, 18 août, *Let Katie do it* (diff. 9 janvier 1916), 21 août *Double Trouble* (diff. 5 décembre 1915), 28 août *Hoodoo Ann* (diff. 26 mars 1916), 4 septembre *Don Quixote* (diff. 19 décembre), 15 septembre *His Picture in the Papers* (diff. 13 février 1916)... Le changement n'est pas que de marque. Alors que la durée moyenne de tournage pour un film Reliance ou Majestic se situe entre 8 et 24 jours de tournage (il est vrai pour un 2 ou un 5 bobines), les films Fine Arts sont tous des cinq bobines dont le temps de tournage se situe entre 38 et 70 jours (avec une exception à 96 jours) : c'est dire le soin (et le financement qui va avec) qui y est apporté.

On peut retenir de cette période, un peu compliquée, plusieurs choses. Tout d'abord, tout se passe comme si l'unité supervisée par Griffith anticipait sur l'accord de fin juillet, prenait la marque Fine Arts et mettait en production les premiers programmes Triangle, en assurant la continuité Fine Arts de ces derniers pour toute la fin de l'année 1915. Se pourrait-il que ce soit Griffith qui ait pris les devants avec Mutual et décidé de passer par un autre distributeur³⁵ ? Ensuite, on peut distinguer dans cette production d'avril à septembre, trois groupes de films. Il y a en premier lieu les adaptations de roman ou de pièce célèbre : *Pillars of Society* et *Old Heidelberg*. Il y a aussi les films avec Douglas

²⁹ Je remercie Ben Brewster de m'avoir transmis ces données et de les avoir éclairées. Je renvoie à la filmographie publiée par Paul Spehr dans le volume hors série du *Griffith Project*.

³⁰ Le rôle principal, Karsten Bernick, est tenu par Henry B. Walthall, interprète du vaillant officier nordiste de *Birth of a Nation*. Le film commence sous la bannière Mutual, mais des éléments supplémentaires seront ajoutés pour en faire un film Triangle au bout de 46 jours de tournage. Voir archives Cinémathèque française.

³¹ Le film ne sortira en salle que le 20 mai 1917 : il semble être resté inachevé jusqu'en mai 1916. C'est un de ces cas étranges de suspension de réalisation, ou de conflit avec Mutual pour sa distribution.

³² Il fait aussi partie du programme de l'avant-première à New York le 25 septembre.

³³ Le film est de science fiction : en 1921, des Asiatiques tentent d'envahir la côte Ouest des Etats-Unis : ils sont repoussés par des roquettes télécommandées.

³⁴ L'action se situe au Nouveau Mexique. Après un massacre d'Indiens, un petit garçon, Manuel, est recueilli par les membres de la secte catholique ultra-violente des Penitentes. Ces derniers décident de l'offrir en sacrifice humain, mais il est sauvé par un prêtre plus doux.

³⁵ Cette thèse n'est qu'une thèse : il semble en effet qu'Ince fasse de son côté la même chose. On note ainsi que *The Iron Strain*, qui sera dans le tout premier programme Triangle, est mis en production le 6 avril, que le tournage se termine le 15 mai, mais que le film n'est expédié sur la côte Est que le 1^{er} septembre pour être diffusé le 7 novembre. Notons aussi que si Griffith a été recruté pour la Triangle sur la base de *Birth*, Ince l'est sur un autre film célèbre sur la guerre de Sécession : *The Battle of Gettysburg*.

Fairbanks, dont le premier notoire est *The Lamb*, puis *Double Trouble* et *His Picture in the Papers*. On relèvera que l'embauche de la star Fairbanks est antérieure à l'accord des trois supervisors en juillet, alors même que Fairbanks sera la locomotive des premiers programmes Triangle fin 1915 et début 1916. Il y a enfin les films qui se situent à la frontière mexicaine comme *The Martyrs of the Alamo*, *Let Katie do it*, et de nouveau *The Lamb*. On ne peut ici suivre toutes les pistes qui s'offrent. *Old Heidelberg* fait explicitement référence au Vieux Continent, à l'Allemagne, à la monarchie, mais aussi à la démocratie à travers son sujet (un prince amoureux d'une serveuse et pensant à renoncer par amour à son trône) : le roman date de 1903, il deviendra une opérette en 1924 et le film de Lubitsch est de 1927. On relève aussi l'importance de la musique dans le film, dont la partition est confiée à Joseph Carl Breil qui avait réussi celle de *Birth* : de même que *Birth* avait une ambition coloriste, de même le film avait une ambition musicale (c'est pourquoi le terme de film-opéra, applicable également à *Intolérance*, me semble convenir), de même *Old Heidelberg* a un soubassement musical important : cela reste un élément de la canonisation en ces temps de « muet ».

Mais reprenons l'ordre Fine Arts de distribution à la rentrée 1915 pour les films mis en chantier avant le 15 juillet. 7 novembre : *The Lamb* ; 14 novembre : *Old Heidelberg* ; 21 novembre : *The Martyrs of the Alamo* ; 28 novembre : *Sable Llorcha* ; 5 décembre : *Double Trouble* ; 12 décembre : *The Lily and the Rose* ; 19 : *Don Quixote* ; 26 : *The Penitentes*. Sur ces huit films, deux ont pour acteur principal Douglas Fairbanks (*The Lamb* et *Double Trouble*), et trois concernent le Mexique (*The Lamb*, *The Martyrs of the Alamo*, *The Penitentes*).

L'exemple de *The Martyrs of the Alamo*³⁶ :

Pour comprendre la politique de production mise en œuvre par Griffith et donc le groupement des œuvres pour le lancement des programmes de la Triangle (et donc la sortie du système Mutual), on peut s'appuyer sur le film en cinq bobines (et cinq parties) consacré à l'Alamo. Le sous-titre du film est explicite : *The Birth of Texas*, qui est une réplique de *Birth of a Nation*. On sait la place, complexe et riche, que tient l'Alamo dans l'imaginaire états-unien : il se donne comme un modèle de résistance à l'impérialisme mexicain (si, si³⁷) parce que c'est le sacrifice nécessaire à la victoire de San Jacinto et à l'indépendance du Texas, elle-même figure de l'indépendance des Etats-Unis (et de leur victoire sur les Mexicains et les Anglais). Les quatre premières parties du film sont consacrées à l'Alamo, mais la cinquième, réparatrice, à la victoire de Houston, à San Jacinto, sur Santa Anna, le boucher de l'Alamo. Les dernières images du film sont tout à fait emblématiques. Un carton introduit « The flags of Texas ». Une première image montre le drapeau mexicain marqué de la date 1824. La seconde montre celui du Texas indépendant, la troisième celui de la Confédération sudiste et la quatrième le Stars and Stripes des Etats Unis. Du point de vue politique, pour le film, la naissance du Texas comme état indépendant est le signe avant-coureur de la naissance d'une nation américaine.

Le schéma général narratif est celui de la revanche : à l'écrasement par les Mexicains de la colonie américaine civile de l'Alamo, répond la calme et magnanime victoire de Houston sur l'armée mexicaine. Santa Anna³⁸ est, dès la première image, harnaché comme un soldat de plomb impérial. Houston n'apparaît que drapé dans un châle qui dissimule tout uniforme, et ses soldats, comme ceux de Travis, ne portent que l'uniforme des trappeurs, c'est-à-dire de pionniers et simples citoyens coureurs des bois. Au massacre des innocents dans le décor ecclésiastique de l'Alamo, répond un

³⁶ Le film, réalisé par Christy Cabanne et supervisé par Griffith, est visible sur le web en streaming sur YouTube :

<http://www.archive.org/details/TheMartyrsOfTheAlamo> . La Wisconsin Historical Society conserve un dossier au titre du film dans les Aitken Brothers Papers, avec notamment une centaine de photos : US Mss 9AF, Scripts box 7.

³⁷ Santa Anna, le président-général mexicain, est d'emblé présenté dans une posture napoléonienne, sans qu'il soit précisé s'il s'agit de Napoléon 1^{er} ou de Napoléon III : n'importe comment, on est dans la caricature et dans le rappel des liens entre les Mexicains et les Français. Dans les deux cas, les Américains ont racheté les terres pour les libérer du joug monarchiste et/ou militaire.

³⁸ Le personnage est interprété par Walter Long, qui incarnait Gus dans *Birth*.

Houston assis sous un chêne centenaire et gracieux tous les prisonniers, y compris le lâche Santa Anna qui a essayé de se dissimuler dans un maigre buisson. C'est un peu le monde à l'envers : une poignée de pionniers américains contre une armée mexicaine dérisoirement impériale.

Mais le vrai schéma narratif est sans doute à chercher ailleurs. L'Alamo est un lieu familial (on y trouve des femmes et des enfants, et donc des pères de famille) isolé au milieu de nulle part, et soudain soumis à une agression sans bornes. L'Alamo est une « lonely villa », dans un schéma perfectionné de film en film par Griffith. Dans *Birth*, c'est la « cabin » attaquée de toutes parts par les Noirs rebelles et où s'organise une résistance désespérée avant l'arrivée salvatrice du Klu Klux Klan. Il suffit de remplacer les Noirs par les Mexicains et la cabin par un fort sans grande défense pour que le tour soit joué³⁹. L'histoire ne permet pas de faire intervenir un sauveur pour dégager les assiégés d'Alamo⁴⁰, mais leur sacrifice attendu sert de ressort à la victoire de Houston qui les venge et supprime leur agresseur. C'est un schéma que la production Triangle (ou la production pour la Triangle) reprendra plus d'une fois. C'est le schéma simplifié de *The Lamb* : le héros, interprété par Douglas Fairbanks, se retrouve par mégarde au milieu des zizanies mexicaines. Pour sauver une compatriote, il prend les armes et résiste à l'encerclement mexicain jusqu'à l'arrivée d'un bataillon américain envoyé pour sauver ces deux citoyens américains. *Let Katie do it* est construit sur un semblable schéma, et *A Sister of Six* en est une autre transposition. Dans tous les cas, on joue sur cette frontière, réellement molle, entre les Etats-Unis et le Mexique, puisque ces régions ne sont nord-américaines que depuis très peu de temps, qu'y subsistent de nombreux Mexicains, pendant qu'à l'inverse au Mexique se sont installés de nombreux colons nord-américains. Mais le plus important tient sans doute dans le règlement des questions de mise en scène. Ce type d'épisode (la maison assiégée) est une façon d'ajuster par le montage alterné un intérieur, filmé en studio et donc en décor artificiel, et un extérieur, filmé en décor naturel, en opposant le confinement sans issue des assiégés aux mouvements convergents de la troupe déployée à l'extérieur, par amplification, par le nombre et par la longueur, du schéma mis au point pour *The Lonely Villa*. Et cet ajustement est à plusieurs étages. Il s'agit d'abord de bien articuler intérieur de studio et extérieur réel, et l'on observera que par exemple dans *The Martyrs of the Alamo*, jamais on ne voit l'un à partir de l'autre (l'extérieur à partir de l'intérieur, ou l'intérieur à partir de l'extérieur) : on est toujours dans un espace et un seul, sur la base d'une frontière infranchissable parce que nécessaire au drame et au montage. Il s'agit ensuite de bien articuler les mouvements des acteurs dans la vastitude de l'espace extérieur : les disposer dans le champ quand ils sont statiques, et régler leurs mouvements quand la troupe bouge⁴¹, et notre film en montre quelques exemples parlants (disposition des soldats en quinconce pour « couvrir » le champ, cavalcades en diagonale, caméra surélevée ou terrain en pente...). Enfin, il s'agit d'articuler les portions d'espaces extérieurs entre eux pour faire comprendre la position des différentes unités encerclant l'Alamo.

Notons toutefois un écart entre *Birth* et *Martyrs of the Alamo* : le deuxième présente l'avantage de ne pas s'inscrire dans le cadre d'une guerre civile. Il s'agit des Etats-Unis contre le Mexique, et d'une armée étrangère constituée (le film insiste lourdement là-dessus) opposée à des volontaires américains représentés comme des civils, des partisans de la liberté. Assez bizarrement, *Birth*, qui traite bien de guerre civile, prend grand soin de faire porter aux combattants des uniformes, qu'il s'agisse des armées régulières (distinguées par le gris clair et le gris foncé), de l'uniforme du Klan ou de celui (par

³⁹ Il n'est pas nécessaire d'avoir lu tout Lacan, tout Metz et tout Gunning pour voir que la symbolique, la mise en scène, et le montage alterné (avec ce qui se passe dans le Nord au même moment), font de cette scène la métaphore d'une part de la relation entre le champ (l'intérieur de la maison) et le hors-champ (le resserrement des Noirs), et d'autre part d'un viol.

⁴⁰ John Ford peut se le permettre dans *Stagecoach*, où la patache est un petit fort ambulant sur le grand lac salé. Mais une fois la résistance affirmée (et donc la solidarité dans le groupe confirmée), la cavalerie peut venir à la rescousse.

⁴¹ On sait que ce de ce point de vue, *Birth*, dans le traitement dynamique des chevauchées du Klan, est un modèle très avancé du genre.

dérision) des Noirs rebelles. Tant il est vrai que la représentation iconique muette de la guerre civile est visuellement difficile : comment distinguer deux civils en train de se battre au corps à corps ?⁴²

Un canon en pièces détachées :

On le voit, il n'est pas possible de trouver en bloc un modèle de canonisation du *Birth* dans la production Fine Arts à compter d'avril 1915, et même si pour certains *Martyrs of the Alamo* est un *Birth* en réduction, la comparaison dans sa généralité est indue et outrée. Certes, la cabin assiégée par les Noirs est devenu l'Alamo assiégé par les Mexicains. Certes, il s'agit encore d'une défaite qui permet une victoire, et de l'échec d'un groupe au bénéfice de la construction d'une nation toute entière (d'où le parallélisme du titre de l'un et du sous-titre de l'autre, et la métonymie finale des drapeaux). Certes, le thème du petit groupe d'Américains pris au piège du Mexique sera largement repris par Fine Arts pour la Triangle (voir *The Lamb*, *The Penitentes*, mais aussi un peu plus tard *The Americano*). Certes la canonisation passe aussi par la reconduction de talents, qu'il s'agisse des acteurs que l'on retrouve de film en film dans des personnages proches (ici dans notre exemple, Walter Long dans le rôle du violeur chronique), ou des talents (réalisateurs, compositeur, scénariste...).

Mais on peut voir aussi le processus de canonisation dans deux autres phénomènes, l'un dans le système de production, l'autre dans le système de distribution. La création de la marque Fine Arts, à la mi-avril 1915, est liée à une augmentation du temps de réalisation, c'est-à-dire à un double développement : développement de la durée du film (on s'installe totalement dans le « feature film » en cinq bobines), et développement du spectaculaire (par le biais des figurants, des décors⁴³, et des mouvements de bataille), et donc sans doute par un effort financier nouveau (on le voit dans le soin apporté aux costumes dans *Martyrs of Alamo*, mais aussi au soin apporté aux décors fabriqués pour donner le sentiment de solide et de noble). On peut donc supposer que le passage au « feature film » est un des éléments de rupture avec Mutual, qui vient de refuser *Birth* et qui sans doute souhaite s'en tenir au « 2 bobines » habituel (et c'est sans doute pour cela que son réalisateur le plus éminent par la suite sera Charlie Chaplin qui, comme Sennett, fera à la Mutual du 2 bobines). La canonisation souhaitée par Griffith et épaulée par la Triangle est en partie le passage au long métrage, contre la ligne politique de Mutual.

Du côté de la distribution, *Birth* a été traité à la fois sur le mode du « road show » et sur celui du « state rights », dans un système qui peut paraître complémentaire : l'écho qu'a la présentation exceptionnelle en « road show » (projections exceptionnelles par leur nombre et par la mobilisation d'un orchestre « live ») permet de soutenir l'exploitation en deuxième tour sur le mode du « state rights ». Ainsi, Mayer obtient le « state rights » pour *Birth* sur la Nouvelle Angleterre, mais Aitken et Griffith se réservent Boston pour le « road show ». La Triangle a tenté à partir de novembre 1915 de mettre en place un système approchant avec ses « salles amirales » dans lesquelles sont d'abord présenté de façon exceptionnelle les programmes afin que d'autres salles les louent sur le mode du contrat d'exclusivité permanent. Les salles amirales sont au contrat ce que le road show est au state rights. De ce point de vue aussi, la production et la distribution Triangle sont des essais de canonisation du succès de *Birth*.

Paris, mars – juillet 2010

⁴² *Birth* est toutefois très attentif à distinguer les habits civils du Sud de ceux du Nord.

⁴³ La petite *cabin* en bois de *Birth*, venue de la « lonely villa », se transforme ici en fort monumental avec de hauts murs et de fortes colonnes, mais dans *Intolerance*, elle se transformera en la totalité de Babylone assiégée et vaincue.

